

EL ARTE COMO UN NUEVO PENSAR: LA CONCEPCIÓN  
NIETZSCHEANA Y HEIDEGGERIANA

Marina Silenzi\*

RESUMEN. El arte es el camino que toman tanto Nietzsche como Heidegger para alcanzar nuevos valores. Nietzsche sostiene que el arte tiene más valor que la verdad por ser afirmador de la vida del ser humano. Esa búsqueda “desesperada” de la verdad, es decir, de una ilusión, es una forma de negar la vida misma. Nietzsche reivindica el papel del cuerpo. El artista trabaja con su cuerpo, plasmando en su obra sus emociones. Éste no rechaza su “sí-mismo” (*Selbst*) que trabaja con él y a partir de él. Heidegger piensa el arte como el espacio donde se da la apertura del ser, esto es, donde se devela la verdad, constituyendo esa otra forma de pensar, la poetizante.

PALABRAS CLAVE: Nietzsche, Heidegger, arte, cuerpo, verdad.

En este artículo presento el arte como tema central del mismo, analizándolo desde la filosofía nietzscheana y heideggeriana. A partir de dicho análisis, planteo el arte como la apertura a la instauración de nuevos valores, de una forma nueva del pensar. Considero la fusión de éste con la filosofía como una guía posible para el ser humano, como un saber práctico que tiene lugar en la inmediatez de la vida, que la reivindica sin enmarcarla en meras nociones abstractas.

---

\* Licenciada en filosofía, asistente en la materia de estética de la Universidad Nacional del Sur, Argentina. Correo electrónico: <lasilen@yahoo.com.ar>.

En la primera parte retomo la interpretación que realiza Heidegger sobre la “voluntad de poder” nietzscheana. Heidegger observa que la máxima manifestación de la “voluntad de poder” se da en el arte, por ser algo que está en relación continua con la vida y el mundo sensible. En la segunda parte del trabajo, desarrollo la estética de Nietzsche y su relación con la sensibilidad y con el cuerpo como la expresión de la “gran razón” o del “sí-mismo”. Luego, expongo la idea heideggeriana sobre la obra de arte como develamiento de la verdad o del ser.

Heidegger interpreta la voluntad de poder, elemento primordial en la filosofía de Nietzsche, como el “carácter fundamental” del ente; es decir, que todo ente que *es*, es voluntad de poder ser. Ahora bien, podemos preguntarnos el porqué de la interpretación de Heidegger, esto es ¿por qué la voluntad de poder es el ser del ente? Hay dos respuestas que resultan seguras: 1) porque Nietzsche piensa, convencidamente, que la voluntad de poder está en la base de todo, tanto de lo orgánico como de lo inorgánico, y por esto, pre-orgánico; es una especie de instinto innegable; 2) porque la voluntad de poder es devenir, deseo básico de incrementación de poder en la naturaleza; y el ser en la filosofía de Heidegger es devenir.

En el primer tomo de su *Nietzsche*, Heidegger intenta definir, o al menos aclarar, lo que la voluntad de poder es. Para esto divide la pregunta en dos: ¿qué quiere decir voluntad?, ¿qué quiere decir poder? Pero Heidegger no insiste en esto, ya que estas dos preguntas resultan ser sólo una para Nietzsche: “para él la voluntad no es otra cosa que voluntad de poder, y poder no es otra cosa que la esencia de la voluntad” (Heidegger, 2000 I: 46). Así, concluye Heidegger, si la voluntad es voluntad de poder y el poder es la esencia de la voluntad, entonces la voluntad es voluntad de sí misma, es quererse a sí misma, es “voluntad de voluntad”. La voluntad de poder no es la facultad que causa algo, la capacidad para producir alguna cosa cuando se la persigue, sino que dicha facultad también se fundamenta en la voluntad de poder misma. El quererse a sí misma de la voluntad significa, refiriéndose Heidegger específicamente al ser humano, un *ir más allá de nosotros mismos*, un *ir más allá de sí*; esto es, una voluntad que se quiere constantemente a sí misma, que se quiere incrementar. El *dominar* es el querer ir más allá de sí, y por ello dominar

significa dominar más allá de sí, siempre más: “la voluntad es poder que se da poder a sí como poder” (Heidegger, 2000 I: 51).

La pasión, el afecto y el sentimiento son “configuraciones” de la voluntad de poder; pero esta última es la que fundamenta y posibilita a los otros. Heidegger dice que la ira, por ejemplo, es un afecto, mientras que el odio es una pasión. *Ambos* son denominados sentimientos. La ira es algo que “afecta”, un “asalto” al ser humano sin tener poder de decisión; la ira “sobrexcita”, nos lleva más allá de nosotros mismos, es como una explosión. Si bien el afecto es un ir más allá de sí, lo que distingue este sentimiento de la voluntad de poder (además de ser el motivo de su origen) es que en el primero no se es *dueño* de uno mismo, *no-ser-dueño* que se da en el afecto, mientras que la voluntad de poder es dueña absoluta de sí misma. De esta manera, si la voluntad de poder dejara de ser dueña, de dominar siempre sobre sí misma, entonces dejaría de ser voluntad de poder, se aniquilaría la esencia que es el acrecentamiento de poder. Por esto, sostiene Heidegger, la ira es *no-voluntad* (*un-willen*), esta es otra manera de llamarla. Con respecto a la pasión, ésta también nos asalta sin decisión propia; sin embargo, el asalto es diferente al de la ira. La ira ya se hizo presente en el ser humano, ha crecido anteriormente dentro del mismo y se ha alimentado; de esta forma vive. Así, el odio resulta más originario que la ira, es parte de nuestro ser, “aporta a nuestro ser” y nos da cierta “unidad”: es un estado más duradero.

La pasión no es un sentimiento ciego como el afecto, sino que es clarividente. Por ejemplo, si sentimos odio, lo que hacemos es “abrirnos”, “extendernos” persiguiendo a lo odiado fuera de nosotros mismos. Pero, a la vez, ese “extenderse” de la pasión no nos saca sólo fuera de nosotros mismos, sino que recoge también nuestro ser; recordemos, nos da unidad y permite una especie de “re-encuentro” personal. O como dice Heidegger: “la pasión es aquello por lo cual y en lo cual hacemos pie en nosotros mismos y nos apoderamos con clarividencia del ente a nuestro alrededor y dentro de nosotros mismos” (Heidegger, 2000 I: 56). Por lo tanto, la pasión recoge nuestro ser al extenderse de modo clarividente con respecto al ente. La voluntad de poder, siguiendo a Heidegger, en su desarrollo implica el “aferrarse” al ente, alcanzarlo, y la pasión es “el lanzarse al ente que recoge de modo clarividente”

(Heidegger, 2000 I: 56). El extenderse o salirse más allá de sí que, al mismo tiempo, es recogimiento del ser (en el ser humano, recogimiento de su propio ser, en la voluntad de poder, recogimiento de su ser por ser voluntad de voluntad) es lo que tienen en común la pasión y la voluntad de poder.

El sentimiento es algo más originario que la pasión y el afecto. Incluso parece que Heidegger sostendría que el estado del sentimiento es más originario que el pensar y el querer: “el hombre no es un ser pensante que además quiere, pensar y querer al que se le agregarían por otra parte los sentimientos... sino que el estado del sentimiento es lo originario” (Heidegger, 2000 I: 59). Ahora bien, si el sentimiento es pasión y afecto, entonces al sentimiento le corresponde *abrir* (el mundo diría Heidegger si pensamos en *Ser y tiempo*) en ese ir más allá y también *cerrar*, o recogerse sobre sí mismo. Así, Heidegger dice que la voluntad tiene ese *carácter propio del sentimiento*, el mantenerse abierto, ese ir más allá de sí. Si bien la voluntad de poder está en la base del sentimiento como ya lo dijimos, ambos tienen en común ese ir más allá. La voluntad de poder como un querer, pero no de algo real, particular, sino un querer conservarse, autoafirmarse. El querer de la voluntad es “siempre un llevarse-a-sí mismo y con ello un encontrar-se en el ir-más-allá-de-sí, un tener-se en el impulso desde algo hacia algo” (Heidegger, 2000 I: 59). Por esto, el concepto de la “voluntad de poder” es un “*concepto emocional*” concebido desde el sentimiento, y es así, al mismo tiempo, un “*concepto biológico*”.

Heidegger intenta definir lo que es la voluntad de poder y el papel que ocupa teniendo como referencia la historia de la filosofía occidental. Hasta ahora, encuentra a la voluntad de poder relacionada con el sentimiento, y por lo tanto, con lo biológico. Sin embargo, extiende los puntos de análisis hasta incluir el arte, puesto que a éste le corresponde un lugar central dentro de la concepción de la voluntad de poder nietzscheana.

Hay que aclarar que Nietzsche en su estética trabaja desde el artista, y no, como se venía dando (Kant, por ejemplo) desde la obra de arte y el espectador o sujeto que emite juicios estéticos con una pretensión absurda de universalidad.

Según Heidegger, el artista es “un modo de vida”, ya que lleva a ser algo que todavía no es. La esencia de todo ser es la voluntad de poder, por eso en el artista, Heidegger cree encontrar el modo más “transparente” y “conocido” de la voluntad de poder. A su vez, el arte en la filosofía nietzscheana es una forma de superación del nihilismo a través de la instauración de nuevos valores. De esta manera, el arte tiene que ser el “contramovimiento” del nihilismo causado por la metafísica, la moral, la ciencia y la religión. Todos los conocimientos que aportan estas diferentes disciplinas pretenden o creen tener entre sus manos la “verdad”. Para Nietzsche, esa búsqueda de la “verdad” por parte del ser humano es en realidad una forma de negación de la vida. Además, el “mundo suprasensible” platónico no es más que una ilusión, una gran mentira que descalifica a un segundo plano la única realidad: el “mundo sensible”, la vida que está en un devenir continuo. El arte, como modo de representación (que se da en mayor o menor grado) y expresión de los sentimientos del ser humano, está ligado directamente a la vida. Así Nietzsche sostiene que el arte posee más valor que la supuesta “verdad”.

Heidegger postula cinco proposiciones y una “proposición fundamental” con respecto al arte: 1) El arte es la forma más transparente y conocida de la voluntad de poder; 2) el arte tiene que comprenderse desde el artista; 3) el arte es, de acuerdo con el concepto ampliado de artista, el acontecer fundamental de todo ente; el ente es, en la medida que es, algo que se crea a sí mismo, algo creado; 4) el arte es el contramovimiento por excelencia frente al nihilismo. Proposición fundamental: el arte es el gran estimulante de la vida.

En la *Voluntad de poder*, Nietzsche sostiene que el arte es una fisiología aplicada. Así, Heidegger desarrolla la estética de la embriaguez. Si tomamos la posición del artista y el aspecto biológico-fisiológico, realizamos, entonces, una investigación acerca de los “estados estéticos” y procesos corporales que provocan en el artista su inspiración y la consecuente creación. Los estados sentimentales son retrotraídos a estados corporales, ambos tipos de estados se “co-relacionan” y se “co-pertenececen” como fundamento; o como dice Heidegger, “el sentimiento, en cuanto sentirse, es precisamente el modo en el que somos corporales, no debemos separarlos como si en la planta baja habitara un estado

corporal y en la planta superior el sentimiento” (Heidegger, 2000 I: 102). Ahora bien, Heidegger se pregunta por el estado fisiológico por excelencia del artista, y encuentra la respuesta en el párrafo ocho, en “IncurSIONES de un intempestivo” del *Crepúsculo de los ídolos: la embriaguez*. Sin embargo, no nos debemos olvidar del otro estado imprescindible para la creación artística: el *sueño*. Estos dos estados responden, respectivamente, a lo que Nietzsche denomina lo *dionisiaco* y lo *apolíneo*. Y aún: en el *Crepúsculo de los ídolos*, Nietzsche afirma que tanto lo apolíneo como lo dionisiaco son *dos* tipos de embriaguez, es decir que lo apolíneo se transforma también en una expresión de la embriaguez. Por esto, Heidegger se enfoca en el concepto de la “embriaguez” y en su esencia o significado.

Nietzsche subraya dos elementos de la embriaguez, el sentimiento de acrecentamiento de fuerza (que es, en realidad, acrecentamiento de la voluntad de poder, recordemos que el arte es afirmador de la vida) y el sentimiento de plenitud. El sentimiento de fuerza es ese ir más allá de sí, pero el acrecentamiento no quiere decir que aparezca, objetivamente, un “plus” de fuerza sino que debe entenderse, dice Heidegger, en la dimensión del *temple de ánimo*, esto es, el sentirse en subida, “ser llevado por la subida”. Ese temple de ánimo consiste en no dejarse determinar por nada, nada le resulta “extraño” ni “demasiado” al artista que está abierto a todo y va más allá de sí mismo. Además vive el mayor frenesí y el riesgo supremo, así logra la plenitud. De esta manera, llegamos a la tercera característica de la embriaguez: “la compenetración recíproca de todos los acrecentamientos de todas las facultades de hacer y de ver, de recibir y de dirigir la palabra, de comunicar y de dejarse llevar” (Heidegger, 2000 I: 104). Así, los estados se entrelazan y se acrecientan, el artista expande su ser en la plenitud logrando la interiorización de sí mismo. Heidegger concluye que la embriaguez es un sentimiento, ser templado que vive corporalmente y que abre la existencia como existencia ascendente, “en subida”, ampliando la existencia del artista con la plenitud de sus capacidades.

El crear del artista es un ejercicio vital y corporal, que afirma a la vida y que proporciona ser a lo que aún no es; este crear está condicionado o posibilitado por la embriaguez. Por el estar templado y tener todos los estados en acrecentamiento, el artista observa las cosas de una mane-

ra más *plena, simple y fuerte*. A través de la embriaguez tiene la capacidad de extraer los “trazos capitales” de las cosas; eso es precisamente la creación para Heidegger: “crear es extraer lazos capitales con una visión más simple y más fuerte” (Heidegger, 2000 I: 117). El artista, mediante los “trazos capitales” extrae lo que en su visión más simple le “sale al encuentro”. Esto que le “sale al encuentro” es la forma (*morfe*) misma de las cosas, el límite y la delimitación de los entes que hacen que sean lo que son. Así, Heidegger emplea el término *morfe* como sinónimo de *eidōs* (forma en el sentido de esencia) puesto que *eidōs*, desde la perspectiva heideggeriana, pasa a significar “aspecto” o “aquello como lo que el ente se muestra”. De esta manera, siguiendo el razonamiento de Heidegger, *morfe* y *eidōs* son sinónimos porque responden al límite del ente y hacen que éste sea lo que es o “el ser lo que era” (*to ti en einaî*). El *eidōs* hace que el ente llegue a aparecer y es lo que, específicamente, capta el artista a través de sus trazos más simples y lo plasma en su obra.

A continuación, Heidegger analiza el papel del espectador en la filosofía de Nietzsche. El contemplador o “vivenciador” del arte “re-crea” con la recepción de la obra el estado de embriaguez y de inspiración del artista, esto sería un nuevo ejercicio del crear. Por supuesto que el espectador nunca puede llegar exactamente al mismo estado que el artista, ni éste mismo puede lograr el mismo sentimiento dos veces. Lo que genera el espectador es un estado similar, el estado de embriaguez y de plenitud. En última instancia, sabemos que el arte es un espacio para la libertad en la creación y en la interpretación, a partir de la cual surgen nuevas emociones e ideas. Nietzsche alude a la expresión y a la comunicación de los estados que el artista intenta volcar en su obra abriendo su sí mismo a los demás, a los espectadores que juegan con el “descultamiento” por la repercusión y la conmoción del *ser* de la obra.

Kandinsky (1987) fundamenta el papel del espectador de manera similar. En la obra de arte encontramos dos elementos: el elemento interior y el elemento exterior. El elemento interior es la *emoción* del artista, que es el *contenido* mismo de la obra de arte. Dicha emoción es capaz de generar una emoción profundamente análoga en el alma del espectador. Kandinsky sostiene que el alma del artista tiene que sentir una especie de vibración para que pueda producir su obra, de otra manera, ésta sólo sería un simulacro de obra. La emoción producida por

la vibración del alma es el contenido de la obra, y sin contenido no puede existir ninguna obra. Ahora bien, el contenido, por ser una emoción, vive de una forma abstracta y para que éste se convierta en obra es fundamental el otro elemento, el exterior. El artista necesita volcar esa emoción en una forma material, más concreta que le permita conformar su obra. Por este motivo, la obra de arte es una fusión entre el elemento interior y el exterior, entre el contenido y la forma. Precisamente, una obra es *bella* cuando conecta los dos elementos. Kandinsky establece una ley única, inmutable en el arte que resulta sumamente interesante y un punto de análisis que puede marcar la división entre la pintura figurativa y la pintura abstracta. Él sostiene que el contenido determina, de manera absolutamente radical, a la forma: *la forma es la expresión material del contenido abstracto*. Por lo tanto, previamente a las figuras, al color, a la composición y a la temática, están las emociones que son el motor de la obra. Es decir, que llegamos a un punto en el cual el artista no se encuentra al servicio ni de la religión ni de la política, sino que es libre para sentir y plasmar, que ha incluso alcanzado la autonomía de la representación, esto es, de la razón y el concepto.

#### EL ARTE Y LA SENSIBILIDAD EN NIETZSCHE

Respecto de ese “mundo sensible” y de los sentidos como mediación, Nietzsche (1996) sostiene que el “ser verdadero” es un signo distintivo de la nada, del no-ser, es decir, no existe un mundo “super trascendental”. Este “mundo verdadero” se construyó a partir de la sensibilidad y la contradicción que se desprendía al poner ambos mundos en comparación; el “mundo verdadero” es un mundo aparente, una ilusión óptico-moral. Las fábulas inventadas sobre ese otro mundo se desarrollan porque el ser humano tiene un “instinto de calumnia, de empequeñecimiento, de recelo frente a la vida” (Nietzsche, 1996: 50), y así, éste toma “venganza” de esta vida postulando una mejor en el más allá. Esta división entre los dos mundos es un claro síntoma de la “*décadence*”, de la vida descendente o del pesimismo que habita tanto en Platón como en el cristianismo y en Kant, en última instancia, un “cristiano alevoso”.



Ahora bien, esos filósofos dicen que *lo que es no deviene*, y que sólo *lo que no es* cambia. Ellos mismos se excusan y sostienen que el motivo por el cual no pueden captar lo que no deviene, es que hay una ilusión, un engaño que actuaría como una especie de velo. ¿Dónde se esconde el engañador?: “lo tenemos, gritan dichosos, ¡es la sensibilidad!” (Nietzsche, 1996: 46). Son los sentidos los que engañan al ser humano, los engañan acerca del “mundo verdadero”, mediante éstos no se puede lograr la aprehensión del ser estático. ¿Qué resta por hacer? Tenemos que deshacernos de los sentidos, del devenir y de la mentira, porque, inclusive, los sentidos son pecaminosos, ellos son los inmorales; el cuerpo tiene “demasiada carne” para algunos, es mucho peso para el alma. Los sentidos no nos engañan, *no mienten de ninguna manera*, es lo que el ser humano hace con su testimonio lo que resulta una mentira, como por ejemplo, la mentira de la causalidad, de la unidad, de la sustancia, etcétera. Los sentidos nos muestran el devenir, el perecer, el cambio, y por esto nos conectan con la realidad. La “razón” misma es la causa de que se altere la información de los sentidos, esa “pequeña razón” es la verdadera culpable del abandono de los sentidos y del cuerpo que nos lleva a nuestro propio marchitamiento. El “mundo aparente” es el único existente, el “mundo verdadero” “[...] no es más que un añadido mentiroso” (Nietzsche, 1996: 46).

Esa “pequeña razón” es el factor dominante en la metafísica, en la ciencia, en la moral y hasta en la religión; como consecuencia, tenemos el agotamiento de todos los valores, el nihilismo de Occidente. El cuerpo es el nuevo camino para instaurar nuevos valores, aquellos que sean afirmadores de la vida, que estén de acuerdo con “este” mundo. El cuerpo es la “gran razón”, el soberano dominante, el gran creador de la vida del ser humano. La “pequeña razón”, es decir, la conciencia o el espíritu, el sujeto y la razón de la modernidad, es un mero “instrumento” del cuerpo. El cuerpo juega como un niño inocente, libre de prejuicios mediante impulsos primitivos con la conciencia, que es su producto. El cuerpo es el “sí-mismo” (*Selbst*), es la profundidad misma del ser humano, que se encuentra detrás y más allá de los pensamientos y de los sentidos, siendo el fundamento último de las vivencias en el “mundo aparente”. El cuerpo no debe pensarse como “una mera organización

biológica, sino en un sentido más amplio, como un conjunto de instintos, pulsiones, voliciones, sentimientos y deseos” (Laiseca, 2001: 99).

El “sí-mismo” se aferra al “mundo aparente” y no a un mundo inteligible, inconsistente, hecho de ideas etéreas. Son los enfermos y moribundos quienes crearon los “trasmundos” como distracción muy lejana, inexistente en realidad, para evitar sus miserias, deslizándose a través de “caminos celestes” hacia la salvación y la felicidad causada por el postulado de otro mundo después de esta vida. La “fatiga” genera todos los trasmundos y sus dioses, la fatiga causada por anhelos trascendentes y por la negación del esfuerzo que implica la vida, por eso la comodidad es inventar otro mundo: “enfermos y moribundos eran los que despreciaron el cuerpo y la tierra y los que inventaron las cosas celestes y las gotas de sangre redentora” (Nietzsche, 2001: 62). El ser humano le debe al cuerpo los placeres y sus impulsos más hermosos, la pasión que pueda tener en la vida, que deviene en el “eterno retorno”. Incluso los enfermos deben las “delicias de su éxtasis” (Nietzsche, 2001: 62) que sienten al cuerpo, cuando se imaginan abstraídos en la “nada celeste”. El “sí-mismo” le dice al “yo” qué sentir y qué pensar, le indica cuándo debe sentir dolor o placer, y el “yo” obedece a la “gran razón”. El cuerpo sano ama esta vida, es un “cuerpo perfecto” y “cuadrado”, habla con más honestidad que los enfermos y moribundos, porque habla sobre el “sentido de la tierra”.

El artista, entonces, al expresar su “sí mismo” expresa sus impulsos y sus sentimientos, su particularidad en la obra. Resulta ser, así, un gran indagador de sí mismo y de la vida, del “mundo aparente” que es su fuente de inspiración; resulta ser el “gran” afirmador de la vida. Nietzsche alienta al conocimiento personal y a un amor propio. *El camino no existe, sino que es individual, “este es mi camino”, es mi “sí-mismo” el que habla. El cuerpo es la inmensidad que hay que recorrer, hay que llegar a la expresión del sí-mismo. Si el ser humano es cuerpo, y la razón resulta ser una gran mentira y una manifestación de la voluntad de poder de aquellos que vuelan bajo, entonces en el arte nos encontramos con la manifestación de la “gran razón”, de los estados del artista, que pueden ser apolíneos o dionisiacos.*

Lo apolíneo y lo dionisiaco corresponden a los estados del sueño y de la embriaguez, en los cuales el ser humano alcanza “la delicia de su

existencia". El mundo onírico es el fundamento de todo arte figurativo y de la poesía lírica, en éste el artista logra la división y la comprensión de las figuras y las formas, no existe nada que le resulte "innecesario" e "indiferente". En lo apolíneo, no busca sólo las cosas que le son agradables y amistosas, sino también las cosas que le resultan serias, oscuras, tristes y tenebrosas, a las cuales las contempla con el "mismo placer". Apolo es el dios de las representaciones oníricas, de esas que se revelan con el "resplendor", por eso, "en su raíz más onda", es el dios del sol y de la luz; Nietzsche lo llama "el Resplandeciente" (*der Erscheinende*). El dios de la apariencia del mundo onírico es, en realidad, el dios de la "verdad superior" que se da con la perfección de los estados oníricos que contrasta con la "fragmentariamente inteligible realidad diurna". Mas Apolo no puede ser, solamente, el dios de la bella apariencia sino que al mismo tiempo tiene que ser el dios del "conocimiento verdadero", de la "mesurada limitación", "aquel estar libre de las emociones más salvajes, aquella sabiduría y sosiego del dios-escultor" (Nietzsche, 2000: 245).

Lo dionisiaco corresponde a la embriaguez y al éxtasis. En la embriaguez dionisiaca se produce el recorrido de todas las escalas anímicas, un registro de los estados más profundos. El ser humano se olvida de sí mismo, es decir, elimina el "principium individuationis" o esa "identidad inexistente e impuesta", lo subjetivo desaparece totalmente ante lo "general-humano" de las fiestas dionisiacas. El "principio de individuación" es un estado de debilidad de la voluntad, cuanto más decaída se encuentre, más se "desmigaja" en lo individual. En las fiestas dionisiacas se hacen presentes dos poderes de Dionisio: la bebida narcótica y el instinto primaveral. Así, no sólo se establece una reconciliación entre los seres humanos, sino también entre éstos y la naturaleza. La naturaleza se manifiesta en su fuerza más elevada, juntando a todos los individuos y haciéndolos sentir una sola cosa. Todos los límites marcados por las diferencias entre las castas desaparecen, se olvidan de las arbitrariedades establecidas desde la vulgar normatividad, "el esclavo es hombre libre, el noble y el de humilde cuna se unen para formar los mismo coros báquicos" (Nietzsche, 2000: 246). De esta manera, el ser humano es completamente libre y deja salir su unidad "más básica"; éste no es ya un artista, sino que se transforma en la obra de arte de la

naturaleza misma. La embriaguez es el juego de la naturaleza con el ser humano en las fiestas dionisiacas, pero a la vez el acto de creación del artista dionisiaco es el juego con la embriaguez misma. Pero el artista dionisiaco no está embriagado, y por esto, enajenado de sí mismo, sino que él es observador de su estado y de sus propios actos, que son la fuente de inspiración que luego vuelca en su obra: en la combinación de sobriedad y embriaguez se muestra el artista dionisiaco.

#### LA CONCEPCIÓN HEIDEGGERIANA DEL ARTE

Heidegger piensa que lo que sea el arte puede inferirse de lo que sea la obra. Las obras de arte son “tan naturalmente existentes” como las cosas que nos rodean, tienen ese carácter de cosa. La piedra, por ejemplo, está en la arquitectura, así como la madera en lo tallado y las pinturas en el cuadro; por eso, “lo cósmico está tan inconmovible en la obra de arte que deberíamos decir lo contrario: la arquitectura está en la piedra, lo tallado en la madera, el cuadro en el color” (Heidegger, 1997: 40). Sin embargo, la obra de arte es algo más que lo cósmico, de otra manera, sería como cualquier otro ente. Precisamente, eso otro que hay en ella constituye lo artístico. Pero tenemos que reconocer la diferencia entre la cosa y la obra para llegar a saber lo que ésta última es. Ahora bien, si nos enfocamos en las cosas creadas por el ser humano, entonces observamos que todas son creadas porque responden a una utilidad. Así, el creador trabaja y transforma la materia (*hile*) para darle una forma determinada (*morfe*) de acuerdo al uso de la cosa. Siguiendo el pensamiento de Heidegger, nos tenemos que preguntar por el ser de lo útil, o lo que tiene de útil el útil. Toma como ejemplo el par de zapatos de labriego que están presentes en la pintura de Van Gogh. En la boca del gastado interior de los zapatos se pueden contemplar los pasos laboriosos de la labriega. Se muestra la “tenacidad de la lenta marcha a través de los largos y monótonos surcos de tierra labrada, sobre el que sopla un viento ronco” (Heidegger, 1997: 60). También se puede observar el temor por el aseguramiento del pan y la alegría de poder escapar a la miseria. El cuero refleja la dureza del suelo, en las suelas se ve la humedad del ambiente y el barro: en los zapatos vibra la “*tierra*”, “propiedad de la

tierra es este útil y lo resguarda el mundo de la labriega” (Heidegger, 1997: 60).

El servir para algo es el ser de lo útil, pero la utilidad también descansa en el “ser de confianza” del útil. La labriega al trabajar y al usar los zapatos, no piensa en este *mundo* que describimos más arriba, tal vez ni siquiera haga observación o consideración alguna. La labriega, al utilizarlos, lo hace con confianza, porque necesita estar segura y asegurar su mundo y la tierra para desarrollar su vida cotidiana. En la utilidad de lo útil, encontramos así, al mundo y a la tierra; éstos se ven reflejados en los zapatos. Pero además, llegamos a la apertura del ser del ente, de los zapatos de la labriega, o como sostiene Heidegger: “este ente sale al estado de no ocultación de su ser” (Heidegger, 1997: 63). En este estado de desocultamiento se da la *verdad*. Entonces, lo que pasa en la obra de arte es un hacer “patente” los entes, es decir, se produce el develamiento del ser de los entes, hay en ella un acontecer de la verdad. La obra no es la reproducción o la representación exacta de los entes singulares, sino que es la captación del ser del ente. El arte, para Heidegger, no es ya el lugar para lo bello o la perfección, sino que es el espacio donde se asienta el ser del ente, donde se pone la verdad del ente.

En la obra de arte, no se da, solamente, el ser del ente, sino que también se abre el mundo y la tierra de ésta. La obra pertenece al reino de lo que se abre por medio de ella, lo lleva en sí misma. Heidegger toma otro ejemplo: un templo griego. El templo se levanta sobre un valle rocoso, descansa en éste. En pie, hace frente a las tormentas y a las tempestades que se enfurecen contra él. Pero también brilla el sol sobre las piedras, y hace que éstas se iluminen. La noche se abre por sobre el templo, la luna se refleja en el mar que lo bordea. El árbol, la hierba, el águila, la serpiente y el grillo, toman una figura y adquiere relieve lo que son. Este nacer y surgir es lo llamado *fisis* por los griegos. Esto es, precisamente, lo que Heidegger llama “tierra”. La tierra no es un “depósito de materia” ni la astronomía de un planeta, la tierra es “donde el nacer hace a todo lo naciente *volver*, como tal, a *albergarse*” (Heidegger, 1997: 72, el subrayado es mío); la tierra es lo que alberga a lo naciente. El templo o la obra *abre* un mundo, pero a la vez, lo hace volver sobre la tierra, sobre su “raíz”, de tal modo que ésta aparece como el “*suelo nativo*”.

Analicemos el templo con respecto al significado del mundo. El edificio rodea la figura del dios que se alza en el recinto sagrado. Por el templo está presente el dios, y esta presencia es lo que delimita al templo como sagrado. Éste construye y congrega en su entorno la unidad de todas las relaciones del ser humano, el nacimiento y la muerte, la felicidad y la desdicha, la ruina o la riqueza, la victoria y la derrota. El mundo no es la suma de las cosas existentes conocidas o desconocidas, ni un “marco” en el cual encuadrar el conjunto de lo existente. *El mundo no es un objeto ante nosotros que se pueda mirar*, el mundo es lo inobjetable. El mundo se construye con las decisiones esenciales de nuestra historia, individual o no. La piedra, las plantas y los animales no tienen mundo, en cambio el ser humano sí lo tiene. La labriega tiene el suyo ya que está abierta a lo existente por el hecho de existir. La obra de arte, abre tanto el mundo como la tierra, y los mantiene en sí misma como contradicción y lucha: como movimiento. El establecimiento de un mundo y la “hechura” de la tierra constituyen el ser de la obra. El mundo tiene como característica el abrirse, mientras que la tierra el cerrarse o retrotraerse, es ocultamiento que, en sí, “no impulsa a nada”, pero es el fundamento (en el sentido de *Grund*) necesario del mundo. El mundo y la tierra son opuestos entre sí, mas nunca están separados: “el mundo se funda en la tierra y la tierra irrumpe en el mundo” (Heidegger, 1997: 80). El mundo, por ser lo que se abre, intenta eliminar a la tierra puesto que no admite nada cerrado. Pero a su vez, la tierra por ser lo que se cierra intenta retener en su seno al mundo, sin dejar que se abra; es la portadora de todo, albergada en su propia ley y siempre hermética. En conclusión, la obra de arte es la apertura del mundo y el hacer de la tierra que es en sí ocultamiento. Nos remontamos tanto al mundo como a la tierra por el ente mismo, los zapatos o el templo. Es decir, que el ser de la obra es el presentar el mundo y la tierra, y éstos conforman, además, al ser del ente. Vemos, así, cómo la *obra de arte es el develamiento de la verdad*, “estableciendo un mundo y haciendo tierra, la obra es el sostener aquella lucha en que se conquista la desocultación del ente en totalidad, la verdad” (Heidegger, 1997: 89). Precisamente, el develamiento de la verdad es lo que hace que una obra sea bella: la belleza es un modo de ser de la verdad. La captación del ser del ente es lo bello, y ya no más una representación idealizada o exhaustiva de la realidad.

“Cuanto más sencillos y esenciales sean los zapatos, cuanto más pura y sin adornos aparezca la fuente en su esencia, tanto más inmediata y llamativamente se hace más ente todo existente” (Heidegger, 1997: 90).

La contemplación de la obra no saca al ser humano fuera de sí, no lo abstrae de la realidad y de sus vivencias, sino que las inserta en el develamiento de la verdad que acontece en la obra, tomando al *da-sein* como ser histórico. La obra de arte, tanto del lado del artista como de los contempladores, tiene esa característica de ser en la historia, refleja la existencia histórica de un pueblo. “El arte es histórico” (Heidegger, 1997: 118) es el desocultamiento del ser en distintos contextos y épocas. La obra “pro-yecta” aquello que en el *da-sein* ya está proyectado como histórico, es decir, proyecta la historia del ser humano, su tierra y su mundo; tal vez por este motivo, no haya que considerar al arte como un mero apéndice de la cultura, sino como el origen de esa “otra” historia. En esto consiste el ser del ente de la obra, la obra como expresión de la verdad, y así, como manifestación de lo bello.

El arte es el nuevo camino que toman tanto Nietzsche como Heidegger. Nietzsche sostiene que el arte tiene más valor que la verdad por ser afirmador de la vida del ser humano. Esa búsqueda “desesperada” de la verdad, es decir, de una ilusión, es una forma de negar la vida misma, puesto que ésta no existe, sino que sólo existen diferentes perspectivas. La verdad situada en el mundo platónico de las ideas, el más allá anhelado por los cristianos, es directamente un atentado contra el mundo sensible, el único existente, y por lo tanto, contra la vida del ser humano. Nietzsche, en su filosofía, rescata el cuerpo abandonado por los grandes sistemáticos occidentales. El cuerpo, como el conjunto de impulsos, sentimientos y deseos, como la explosión de lo que realmente es el ser humano. Precisamente, es el artista quien trabaja con su cuerpo, con la “gran razón”, plasmando en su obra sus estados de inspiración, partiendo de lo apolíneo y lo dionisiaco. El artista no siente un rechazo de su “sí-mismo”, sino que trabaja con él y a partir de él. El artista afirma la vida, incluso la acompaña en su desarrollo, observándola y representándola. Toma lo que tiene a su mano como fuente de inspiración, toma al mundo que lo rodea.

Heidegger piensa el arte como el espacio donde se da la apertura del ser, esto es, el ser “histórico destinal” elige el desocultamiento en el arte,

mostrar la verdad en el sentido de develamiento. El ser del ente que se abre en la obra pasa a ser lo bello, la aprehensión del movimiento y de la vida misma volcados en la obra constituyen la belleza. El artista y el contemplador llevan sus vivencias al arte, llevan su unidad, reflejando su historia y haciendo historia. El arte muestra la historia o el mundo y la tierra de una persona y también la de un pueblo en un momento determinado. Pero en última instancia, el arte no refleja cualquier tipo de historia, sino que muestra la historia del ser; es decir, el arte no sólo refleja la historia del ser, sino que *hace* esa historia.

El arte no tiene que considerarse más como un apéndice de la cultura, como un accesorio secundario. El arte es absolutamente necesario como expresión y desarrollo de la vida en “este” mundo y del cuerpo. En el arte se devela la verdad, constituyendo esa otra forma de pensar, la poetizante, que marca el rumbo hacia la instauración de nuevos valores que vuelvan a enraizar al ser humano. Artaud dice: “las cosas van mal porque la conciencia tiene el máximo interés, en este momento, en no salir de su enfermedad” (Artaud, 1997: 74). Este pasaje describe tanto los tiempos de Artaud como los más actuales, hay una enfermedad general desde hace ya muchos años, motivada por una forma de pensamiento que no nos llevó a nada, salvo a la explotación hasta la depravación del ser humano y de su ambiente. Ese pensamiento, que en realidad es un razonamiento vacío, es el que nos expulsa de nosotros mismos, de nuestro cuerpo, de nuestros estados y sentimientos más inmediatos, y nos hace esclavos del sistema que es el propio sistema humano.

Hay que transformar la filosofía, expulsar ciertos fantasmas y dejarlos como referencia negativa. La filosofía tiene que acercarse a la vida, para ser una forma de vida. El arte es una senda posible.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ARTAUD, Antonin (1997), *El suicidado por la sociedad*. Buenos Aires: Argonauta.
- KANDINSKY, Wassili (1987), “La pintura como arte puro”, en *La gramática de la creación*. Barcelona: Paidós.



- HEIDEGGER, Martin (1997), "El origen de la obra de arte", en *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza.
- \_\_\_\_\_ (2000), *Nietzsche*, 2 vols. Barcelona: Destino.
- LAISECA, Laura (2001), *El nihilismo europeo*. Buenos Aires: Biblos.
- NIETZSCHE, Friedrich (2001), *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza.
- \_\_\_\_\_ (1996), *Crepúsculos de los ídolos*. Madrid: Alianza.
- \_\_\_\_\_ (2000), *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.

Fecha de recepción: 08/09/2005

Fecha de aceptación: 26/10/2005

